

15. Разбежкина М. Зона змеи // Сеанс : [интернет-журнал]. 2007. 01 марта. URL: <https://seance.ru/blog/zona-zmei/> (дата обращения: 18.01.2019).

16. Князев Р. «Мы все сейчас находимся в состоянии подростка» : интервью с Алисой Ерохиной // Stenograme : [онлайн-журнал]. 2016. 23 окт. URL: <http://stenograme.ru/b/the-hunt/rabbits.html> (дата обращения: 18.01.2019).

17. Soloway J. Jill Soloway on The Female Gaze : Master Class : TIFF 2016 // YouTube : [website]. 2016. 11 сент. URL: <https://youtu.be/pnBvppooD9I> (mode of access: 18.01.2019).

УДК 792.22+791.231

Иван Петрин

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург*

КИНО И ГОРОД: СЛУЧАЙ АЛЕНА РОБ-ГРИЙЕ

Рассматриваются две стратегии интерпретации феномена города в кинематографе 1960-х гг. и их применимость к кино А. Роб-Грийе («Бессмертная»). Сравнительный анализ этих стратегий осуществляется на основе проведенного Ж. Делезом онтологического различия между «трансцендентным планом» и «планом имманенции». Первая нарративная стратегия характеризуется принципом органической репрезентации и доминированием документального аспекта в осмыслении пространств города и создает тип «город-объект». Аргументируется неприменимость такой стратегии к анализу «Бессмертной». Вторая, основанная на работах Делёза, представляет собой анализ имманентной структуры сингулярности. Эта стратегия исходит из первичности аспекта фикции и позволяет выявить в работе Роб-Грийе тип «город-агент», трансформирующий политический вопрос реальности в вопрос эстетических отношений и чистых кинематографических форм.

Ключевые слова: кинематограф 1960-х гг.; Алэн Роб-Грийе; Жиль Делёз; трансцендентный план; план имманенции; «город-объект»; «город-агент».

CINEMA AND CITY: THE CASE OF ALAIN ROB-GRILLET

Two strategies for interpreting the phenomenon of the city in the cinema of the 60s are examined in the article and their applicability to the cinema of A. Rob-Grillet (*L'immortelle*) is considered. A comparative analysis of these strategies is carried out on the basis of the ontological distinction made by G. Deleuze between the “plane of transcendence” and the “plane of immanence”. The first narrative strategy is characterized by the principle of organic representation and the dominance of the documentary aspect in understanding the spaces of the city and creates the “city-object” type. The inapplicability of such a strategy to the analysis of *L'immortelle* is argued. The second strategy, based on the works of Deleuze, is an analysis of the immanent structure of the singularity. This strategy is based on the primacy of the fiction aspect and reveals in Rob-Grillet's work the “city-agent” type, which transforms the political question of reality into a question of aesthetic relations and pure cinematographic forms.

Keywords: cinema of the 1960s; Alain Rob-Grillet; Gilles Deleuze; plane of transcendence; plane of immanence; city-object; city-agent.

В исследованиях кинематографа 1960-х гг. повсеместно выделяются инновационные тенденции в организации аудиовизуального материала и выстраивании нарративных структур. Примечательно, что именно в этот период расцвета кинематографического искусства город, способы репрезентации его пространства и его место в повествовании становятся сквозной темой и объектом пристального внимания [1, с. 9].

Вопрос города — это вопрос сложного сосуществования между реальным и воображаемым, документальным и фиктивным. С одной стороны, репрезентация городских пространств зачастую присутствует в игровом кино в качестве объективного, нейтрального свидетельства жизни, случайного отпечатка истории (доку-

ментальный аспект). С другой, город, пронизанный смысловыми линиями запечатленного и измененный различными техническими средствами, обрывает внешними значениями, мифологическими метаморфозами и текстуальными расширениями. Иными словами, поскольку образы «дробят пространство», являются лишь его фрагментами и не дают доступа к целому городу [2, с. 446], каждый раз конструируется иной образ города, каждый раз реальность оказывается продуктом и необходимым следствием фальсификации (аспект фикции). Сочетание этих аспектов, где документальный аспект становится основой, рамкой раскрытия аспекта художественного, обуславливает оформление как весьма однородного поля фильмов, где представлен город (например, отечественная и французская новые волны в рассматриваемом нами исследовании [1]), так и однородность объекта рассмотрения (город представляется и эстетически трансформируется).

Следовательно, особый интерес представляют те случаи, когда в отношении репрезентации города абсолютно игнорируются отдельные режиссеры, чья работа в рамках истории кино (и, в частности, в период 1960-х) наделяется неоспоримой художественной ценностью. Такое исключение вносит, на наш взгляд, следующие коррективы в предваряющие замечания. Следует отказаться от мысли, что присутствие города в кино определяет различные механизмы его репрезентации в зависимости от структуры нарратива и конкретного смыслового содержания фильма. Напротив, локальные случаи преобразования и смещения повествовательных схем, взаимное искажение пространственно-временных координат и путей поиска смысла происходящего конституируют понимание реальности городского пространства, запечатленного в кинематографе. Иными словами, уже аспект фикции оказывается генеративной силой, благодаря которой выявляется документальная природа запечатленных пространств города. В этом отношении наша гипотеза состоит в том, что кино А. Роб-Грийе, которое в совокупности с его концептуальными решениями в области литературы является этим сингулярным случаем и задает проблемное поле статьи, представляет собой пример создания такого типа понимания города, который выходит за пределы рассматриваемых далее исследовательских трактовок.

Задача данной работы сводится к тому, чтобы проанализировать относительно приведенных аспектов репрезентации города (если она в том или ином случае оказывается возможной) варианты понимания города в кино, смысловые матрицы интерпретации его присутствия (или же ускользания и фрагментации, как в случае кино Роб-Грийе) и типы городов, возникающие в результате этих интерпретаций. Решение данной задачи дается, однако, не посредством всеобъемлющего рассмотрения корпуса кинематографических работ избранного периода, но за счет философского анализа такого случая, который оспаривает предшествующие попытки изучения нашей проблемы.

Итак, необходимо указать те предельные методологические предпосылки, которые характеризуют каждый из вариантов понимания города в кино.

Первая стратегия толкования обнаруживает исторические, социокультурные и экзистенциальные импликации, характеризующие роль города в повествовательной структуре того или иного фильма. Такой подход на онтологическом уровне относится к «теологическому плану» или «плану трансценденции», в терминологии Ж. Делёза [3, с. 128]. Иными словами, интерпретация некоторого сингулярного феномена (которым в нашем случае является город) осуществляется за счет конституирующей его смысл и внешней по отношению к нему самому инстанции (в качестве такой инстанции в философии выступают Бог, Субстанция, Субъект и т. д.). В данной же стратегии толкования роль внешней инстанции играет историческая действительность или в некоторых случаях сознание героя, его субъектность.

Дилемма такого подхода заключается в том, что опора на объективно предшествующую реальность (история) или предзаданные структуры (субъект) продуцирует разрыв с содержанием и особенностью конкретного фильма. Установление корреляции между единичным эмпирическим случаем и устойчивыми структурами имеет характер конвенции, веры или неоправданного допущения в целях создания интерпретационной схемы (что не мешает такому подходу функционировать и развиваться). Одним из оснований устранения разрыва в данной схеме оказывается логика репрезентации,

характеризующаяся утверждением субъект-объектных отношений и осуществлением таких операций, при которых непосредственно схватываемые устойчивые и дискретные формы соотносятся с транслируемой реальностью.

Иная интерпретационная схема стремится избежать таких допущений в анализе. В нашем случае она представляет собой комплекс общих концептуальных решений как в области онтологии, так и в сфере философского мышления о кино, распределенных по корпусу работ Делёза. Для французского мыслителя характерны отказ от любой трансцендентности и попытка преодолеть дилемму разрыва на онтологическом уровне через введение «плана имманенции» [4, с. 314]. Можно указать несколько следствий проведения такой стратегии толкования. Во-первых, обращение к «плану имманенции» позволяет строить интерпретацию относительно *matter of fact* [5, с. 23], пространственно-временных координат, сложных чувственно данных связей и эмпирической структуры конкретного кинематографического материала и особенностей образа. Во-вторых, возможность выхода из логики трансцендентного плана обеспечивает особый подход к фильму как событию, которое всегда находится вне систем означивания, семиотических и психологических интерпретаций запечатленного [6, с. 127]. В дальнейшем идея «плана имманенции» оказывается основанием для выделения двух типов образа в кинематографе и связи этой типологии с принципом репрезентации. Так, делезианское различие образа-движения и образа-времени оказывается принципиальным различием между логикой органической репрезентации и «кристаллическим описанием» [7, с. 367–368], при котором выявляются сингулярные материальные связи, разрушаются действие и механизмы повествования [8, с. 74].

Таким образом, исходя из представленных способов интерпретации мы можем непосредственно обратиться к анализу образа города в кинематографе 1960-х. В первом случае мы постараемся раскрыть упомянутые выше исторические, социокультурные и экзистенциальные импликации и дать общие черты представляемого портрета города в кино.

Исторические импликации касаются прежде всего того, что город, запечатленный в игровых по своей природе фильмах, является

непосредственным свидетельством исторической действительности, а присутствие города считается как некая непрерывная трансляция реального. Один из наиболее удачных примеров такой функции города в кино мы находим в работе Г. Данелия «Я шагаю по Москве»: «Панорама ночной Москвы, продолжая хронику уходящего дня, почти *переводит фильм в жанр документального эссе...* Финал — ожидание последнего поезда метро, образ которого становится неотделимым от зрительского восприятия фильма и экранного облика Москвы начала 1960-х годов (курсив мой. — П. И.)» [1, с. 26].

Социокультурные смыслы репрезентации пространств города тесно связаны с историческими импликациями, однако они также позволяют говорить и о воплощении через такие смыслы идеи фильма. В этом отношении «улица в отечественных игровых фильмах второй половины 1950–1960-х гг. — редкий документ эпохи, точно передающий дух и рисунок времени» [Там же, с. 13]. Явление города в кино позволяет прикоснуться не только к материальному устройству жизни того или иного времени и места, но и к сверхчувственным отношениям, являющимся сущностью представляемого фрагмента реальности. В «Заставе Ильича» М. Хуциева (как и в фильме Данелия, что подчеркивает исследователь) через включение городских пейзажей и зарисовок присутствует «неповторимая аура времени» [Там же, с. 17]. В итоге делается вывод о том, что «отечественные художники бурного и яркого десятилетия, питающего надежды и разбивающего иллюзии, блистательно выразили облик его пространства. Так случилось, что Москва оказалась *емкой метафорой судьбы этого поколения* (курсив мой. — И. П.)» [Там же, с. 46].

Экзистенциальные импликации относятся к разворачиванию внутреннего содержания тех или иных состояний персонажа или самого зрителя. Город в таком случае представляет собой «опыт интенсивного проживания настоящего» [Там же, с. 15]. Запечатленные пространства наделяют происходящее особой атмосферой, что позволяет наиболее полно осуществиться художественному замыслу [Там же, с. 90]. Или же город становится живым существом, и в напряженном противостоянии пространства и блуждающего персонажа обнаруживаются экзистенциальные глубины происходя-

щего, как в «Знаке льва» Э. Ромера [Там же, с. 128]. Метафоризация городского пространства и наделение его субъектными качествами, обусловленными контекстом экзистенциальных состояний сознания некоего персонажа, имеют место и в последующих исследованиях города в кино, в частности, Петербурга [9, с. 198–199].

Завершающий раскрытие первой стратегии тезис касается отношения между городским пространством и повествовательной структурой фильма. Город позволяет состояться нарративу: запечатленное пространство конституирует происходящее как небольших историй (Париж в киноальманахе «Париж глазами...» становится почвой, образующей причинно-следственные цепочки; Тегеран — точкой, где сходятся линии наррации в «Путешественнике» А. Киаростами), так и объемных циклов (Париж в серии фильмов Ф. Трюффо об Антуане Дуанеле является пространственно-временной скрепой нарратива [1, с. 157]). Иными словами, такой тип города подчинен логике функциональной (или органической) репрезентации, город является объектом, доступным для описания, пространственно-временным фоном происходящего и неопровержимым источником реальности, который обеспечивает онтологическую необходимость корреляции между набором материально-чувственных феноменов и обобщающим их принципом репрезентации (*город-объект*).

Прежде чем перейти ко второй стратегии анализа, необходимо указать на единство базовых интуиций касательно специфики понимания образа у Делёза и Роб-Грийе. Содержание таких интуиций включает в себя отношение ко времени, пространству, вопросу нарратива и различию «объективное — субъективное», «реальное — фиктивное».

В целом формальная связь между Роб-Грийе и Делёзом (и Гваттари) оказывается весьма существенной в академической среде: Делёз в своих исследованиях о кино ссылается на предложенную автором «Бессмертной» теорию дескрипций; в качестве инструментов и способов интерпретации работ Роб-Грийе зачастую используются постструктуралистские методы, в том числе методология создателей «Капитализма и шизофрении» [10, с. 54].

Раскрытие содержательной связи между ними в целях установления правомерности применения делезианской методологии к анализу кинематографа Роб-Грийе начнем с экспликации вопроса о времени. Для Делеза такая экспликация является *par excellence* задачей всякой исследовательской оптики в отношении анализа кинематографического материала. Однако наиболее существенным образом временные структуры проявляются в современном Делёзу кино. Здесь стоит указать на то, что кино для него оказывается уже не «средством рассказа истории... кино является медиумом сродни современной философии: оно „философствует“ о движении и времени своими собственными средствами (то есть своим собственным движением во времени)» [4 с. 315]. В этом смысле можно констатировать «наличие разлома или эпистемологического разрыва между классическим и современным (modern) кинематографом» [Там же, с. 317]. Время для Делёза понимается в логике принципа имманентности бытия: оно не сводится к линейной последовательности и причинно-следственной субординации и не образует телеологических и диалектических отношений [11, с. 78], но определяется в терминах становящихся структур и характеризуется множеством нелинейных траекторий развития [7, с. 310, 422, 437–438]. Такое множество временных траекторий, характеризующихся повторениями и удвоениями, присутствует в структуре работ Роб-Грийе (как литературных, так и кинематографических) в качестве организующего материальные взаимосвязи принципа «тема и вариации» [12, с. 144]. Это страшное и необъяснимое время «несовозможного» [7, с. 404].

Существует точка зрения, что осмысление пространства в творчестве Роб-Грийе на концептуальном уровне предвосхищает идеи Делёза и Гваттари относительно принципов ризоматической и номадической организации [10, с. 55]. Специфика такого типа пространства заключается в том, что оно трактуется (в литературе) в качестве потенциала для связи любого фрагмента с любым другим фрагментом [10, с. 57]. В кино происходит подобное свободное варьирование и комбинирование участков пространства вне причинной логики репрезентации. Новый тип пространства, возникающий в современном кино, Делёз описывает через функционирование

образа-времени: это «пространство, утратившее свои моторные соединения, становится пространством разъединенным или опустошенным. Современное кино конструирует экстраординарные типы пространства...» [4, с. 74].

Экстраординарность пространственно-временных структур продуцирует иной тип нарративной организации художественной реальности и механизмов повествования. Этот тип базируется на чистых оптических и звуковых ситуациях, разрушающих повествования как таковые [Там же] и функционирующих посредством «иррациональных разрывов» [8, с. 91], децентрации пространственных отношений, что делает невозможными традиционные нарративные стратегии интерпретации [10, с. 59]. Таким образом, от органической репрезентации, претендующей на трансляцию некой реальности, мы переходим в область чистых кинематографических форм [11, с. 79], эксплицирующих неразличимость реального и ирреального и осуществляющих, по мысли Делёза, «власть ложного» [8, с. 92–93]. В данном случае различие между субъективным и объективным утрачивает свою важность: «Фактически мы сталкиваемся с принципом неопределенности, с принципом неразличимости: мы уже не знаем, что в ситуации является воображаемым, а что реальным, что физическим, а что ментальным, и не потому, что мы их смешиваем, но оттого, что нам не нужно этого знать и даже спрашивать об этом» [7, с. 298]. Эта относительность и делает возможным заявленный в начале статьи переворот в подходе к предмету работы, при котором реальность становится следствием вымысла, а документальный аспект рассмотрения города из основания дальнейших экспликаций становится лишь эффектом аспекта фикции.

Обратимся детально к избранному сингулярному случаю — фильму «Бессмертная» А. Роб-Грийе. Этот фильм — пример создания неустойчивых пространственно-временных структур, внутри которых номинация «город» приобретает сложные деформированные черты. Эта деформация происходит в первую очередь за счет разрушения причинно-следственных цепочек и преобразования нарративных схем: становится возможным анализ, «организованный вокруг эстетического напряжения между структурными

элементами фильмов и свободным ритмическим потоком, создаваемым событиями повествования по мере того, как они смещаются, изменяются и модулируются» [13, с. 23]. События не порождаются в логике причинной субординации, но «отдаются эхом и предвосхищают друг друга» [Там же, с. 22]. Внутреннее дублирование и рекурсивное движение, демонстрация организующих «нарратив» элементов внутри самого нарратива, отсутствие «связной хронологии» и «согласующейся географии» в этом фильме устраниают возможность применения первой интерпретационной схемы и использования трансцендентных инстанций объяснения [Там же, с. 20–21]. В этом смысле исключительно логика имманенции дает доступ к эксцентричным структурам организации фильма: «Подобно тому, как симметрия общей структуры создает телеологическую преемственность без обращения к внешней логике причины и следствия, так и ритмическое изменение отдельных последовательностей создает эмоциональное воздействие без обращения к таким традиционным понятиям, как хронология или психологическая глубина» [Там же, с. 65].

Таким образом, в «Бессмертной» Роб-Грийе мы наблюдаем совершенно иной тип города. Во-первых, соотношение пространства и фигур, его населяющих, определяется уже не с точки зрения выполняемой пространством функции, когда город как некий фон считается посредством специфики нарратива и через действия персонажей. Напротив, можно выдвинуть тезис о *равнозначности* пространства и фигуры: сочетание «фигура — пространство» репрезентирует ее. Иными словами, мы имеем доступ к следствию принципа дистрибутивности, равным образом разносящего субъектность в кристаллической игре фрагментов запечатленного города и вырванных из континуума органической репрезентации «плоских» тел. Во-вторых, город наделяется собственной *субъектностью*. Поскольку форму истинного у Роб-Грийе заменяют метаморфозы ложного [7, с. 444], город и оказывается тем *фальсификатором*, который стирает различие между действительным и фиктивным. Иными словами, город не становится воображаемым — он остается реальным, совмещая в себе также регистры ложного, фальсифицирующего и темного (*город-агент*). В-третьих,

принцип имманенции позволяет иначе взглянуть на город через оппозицию «целое — часть». Делёз пишет, что «мы больше не верим ни в изначальное единство, ни в конечное единство. Мы верим лишь в такие целостности, которые существуют наравне с чем-то. Мы встречаем подобную целостность наравне с частями именно потому, что она является целым этих частей, но она не подводит их под это целое, она является единством именно этих частей, но она не объединяет их, она добавляется к ним в качестве новой, отдельно сформированной части» [14, с. 72]. Можно сказать, что город перестает играть роль вместилища происходящих событий, но всякий раз конструируется в отдельном событии, виртуальность города слипается с актуальностью его фрагмента. То есть в «Бессмертной» существует множество городов: всякий раз новый Стамбул, всякий раз иное свидетельство, к которому вновь и вновь можно вернуться впервые.

Таким образом, посредством делезианского концептуального аппарата в рамках философии имманенции возможно выделить особый тип города в кино и эксплицировать модели его описания, что расширяет предыдущие интерпретационные схемы и позволяет говорить о многоаспектности и сложности такой проблемы, как город в кино.

-
1. *Баландина Н.* Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. М., 2014. 257 с.
 2. *Трубина Е. Г.* Город в теории: опыты осмысления пространства. М., 2011. 520 с.
 3. *Deleuze G.* Spinoza: Practical Philosophy. San Francisco, 1988.
 4. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино : Глаз, эмоции, тело. СПб., 2016. 440 с.
 5. *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб., 2011. 176 с.
 6. *Kennedy B.* Deleuze and Cinema : The Aesthetics of Sensation. Edinburg, 2002. 224 p.
 7. *Делёз Ж.* Кино. М., 2004. 560 с.
 8. *Делёз Ж.* Переговоры. СПб., 2004. 308 с.
 9. *Братова Н.* Петербургский текст в фильмах 1990-х : Лиминальное пространство и мотив побега из города // Визуальная экология: формиро-

вание дисциплины. СПб., 2016. URL: http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/visual_ecology_monography/ (дата обращения: 20.01.2019).

10. Adams C. Deleuze and Guattari in the Labyrinth : Mille Plateaux and Dans Le Labyrinthe // Australian J. of French Studies. 2015. Vol. 52. P. 53–64.

11. Marrati P. Gilles Deleuze: cinema and philosophy. Baltimore, 2008. 138 p.

12. Burch N. Theory of Film Practice. Princeton, 1981. 186 p.

13. Armes R. The Films of Alain Robbe-Grillet. Amsterdam, 1981. 226 p.

14. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип : Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2008. 672 с.

УДК 791.229.4+778.5(470)+94(470)«1920/1930»

Елена Головнева

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург*

КОНСТРУКТЫ «СТАРОГО» И «НОВОГО МИРА» В СОВЕТСКОМ КУЛЬТУРФИЛЬМЕ*

Советский культурфильм 1920–1930-х гг. рассматривается как конструируемая на экране реальность, в которой важное место занимал процесс формирования и внедрения в массовое сознание конструктов «старого» и «нового мира». Показано, что идеи Д. Вертова и С. М. Эйзенштейна о конструирующей природе кинематографа являются методологической основой для характеристики конструктов «старого» и «нового мира» в культурфильмах. Рассмотрение содержания этих конструктов позволяет полнее выявить идеологическое значение культурфильмов в структуре советского кинопроизводства.

Ключевые слова: советский культурфильм; кинопроизводство в СССР; конструирование; конструкт; идеология; Д. Вертов; С. М. Эйзенштейн.

* Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ № 18-09-00076 «Традиционные этнокультурные сообщества Севера в этнографическом кино».